آرٹ : عادل منصوری
محمود واجد
مدیر

مدیر: محمود واجد
شریک مدیر: سائرہ غلام نبی

دفتر: 3۔L اقبال منزل، کیمبل روڈ (نزد برنس روڈ) کراچی-74200 (پاکستان)
رابطہ: فون (دفتر) 2626516,2624040
موبائل (سائرہ غلام نبی) 0300-2696676، محمود واجد 0300-2244866
رہائش:
C-206,ASMA GARDEN Block I, Meroville III
Schem33(Off IsphaniRoad)Karachi:75330

شماریات:
صفحات: عام شمارہ:۔ ۱۶۰ خاص شمارہ: (۲۴۰)
قیمت: عام = ۱۰۰ روپے خاص شمارہ = ۱۲۰/= روپے
سالانہ: بھارت / بنگلہ دیش = ۵۰۰ روپے (مع ڈاک خرچ)
سعودیہ: امارات، ۱۲۰ ریال، درہم (مع ڈاک خرچ)
یورپ: ۲۰ پاؤنڈ، امریکہ، کناڈا: ۳۰ ڈالر (مع ڈاک خرچ)

تہذیب

تحریر	عنوان	صفحہ

اِظہار

اداریہ	ہم کدھر جائیں گے اب؟	۷
دوسرا صفحہ	کیا ہم تبدیلی لا سکتے ہیں؟	۸

عقیدت

انور سدید	عقیدت	۹
سلیمان خمار	نعت	۱۰

ترسیل

رضی مجتبیٰ	ادب کیوں؟	۱۱
طاہر مسعود	تخلیقی عمل: الہام یا اکتساب	۱۸
رؤف نیازی	ادب کا تخلیقی شعور اور وجدان	۲۱
انیس اشفاق	ناول میں اسلوب و تکنیک کی آویزش	۳۳
علی احمد فاطمی	معاصر ادب کے سروکار	۴۲
علی حیدر ملک	تین کتابیں ایک رُخ: مسلم عظیم آبادی	۴۹
فیروز عالم	کئی چاند تھے سرِ آسماں	۵۳
نسیم عباس	"تیری خامشی میری چشمِ وا" عملی تنقید	۶۷
سنبل نسیم	"فقط جن کے ریشوں......" تنقیدی نظر	۷۰
افسانے بننے کی بات	سائرہ غلام نبی	۷۵

غزلیں

عین سلام ۷۹

صادق حدہوش ۸۰

انور شعور ۸۱ | صدیق مجیبی ۸۲ | حامدی کاشمیری ۸۳

اسلم عمادی ۸۹ | عصمت درانی ۸۴ | عطاالرحمٰن قاضی ۸۵

انور سدید ۸۵ | غلام عین ساجد ۸۶ | صبر ظفر ۸۷

ارمان نجمی ۸۸ | سعدیہ روشن ۸۹ | حجاب عباسی ۹۰

حمیر نوری ۹۱ | نجم عثمانی ۹۲ | سید فیاض علی ۹۲

اطہر عزیز ۹۳ | احمد رئیسی ۹۳ | فاطمہ حسن ۹۴

لیاقت علی عاصم ۹۴ | سلیم انصاری ۹۵ | اجمل سراج ۹۶

صوفی انجم تاج ۹۷ | سحر علی ۹۷ | عادل حیات ۹۸

عامر سہیل ۹۸ | یعقوب راہی ۹۷

فکشن

دیویندر اسر	میوزیم	۱۰۱
علی امام نقوی	بگاڑ	۱۰۶
ذکیہ مشہدی	محمود ایاز	۱۱۱
علی احمد شاہد	ہیرا گندم	۱۳۵
محمود احمد قاضی	بُو	۱۳۷
طاہر نقوی	کہانی کار کی کردار سے ملاقات	۱۴۲
عشرت چناب	آنگن میں اداسی	۱۴۷
نسیم محمد جان	راستے بند ہیں	۱۵۱
شاکر انور	سونامی کے بعد	۱۵۵
عذرا اصغر	تراشے	۳۱۱
احسان بن مجید	سورج کب طلوع ہوگا	۱۶۶
سمیرا نقوی	قصہ گر	۱۶۹

نظمیں

شاعر	نظم	صفحہ
وزیر آغا	تم اُگاؤ دھویں کے مرغولے	۱۷۲
انور سدید	خزاں	۱۷۲
مین سلام	گمنڈز محصہ	۱۷۳
ارمان نجمی	مرگ انبوہ کا جشن	۱۷۴
پروین شیر	دھند میں	۱۷۵
عذرا نقوی	خواب زار	۱۷۶
حجاب عباسی	انتظار	۱۷۷
نجم عثمانی	کس نے گھر . !؟	۱۷۸
سلیم انصاری	پہچان کی خواہش	۱۷۹
سلیمان خمار	بے حسی	۱۷۹
شمیم منظر	بھکاری / پرندے تھک چکے تھے	۱۸۰
سحر علی	مرا ایماں سلامت ہے	۱۸۱
مشتاق آثم	ماحصل	۱۸۳
سرور حسین	موضوع بحث	۱۸۳
عمران شمشاد	سنو تم درست کرنا	۱۸۴

دوہے

پرنیخ بھوجی . بچے کنواری کو کھ بھگوان داس اعجاز ۱۸۴

اور زبانوں کا ادب

(سندھی) انسان کا خون مرلی دھر گھنشوانی (اردو) مترجم جعفری سید

(سرائیکی) "بند کھڑکی" مسرت کلانچوی (اُردو) سلیم شہزاد ۱۸۷

(انگریزی) "کند سر والا آدمی" (دو کہانیاں) اُردو نجم الدین احمد ۱۹۱

ناول میں اسلوب اور تکنیک کی آویزش

انیس اشفاق

اردو ناول میں اسلوب اور تکنیک کا جائزہ لینے سے قبل ضروری ہے کہ ناول کے ان دو اہم عناصر کی تعریف اوران کے دائرہ عمل کو ایک بار پھر سمجھنے کی کوشش کی جائے کیونکہ انہیں پوری طرح سمجھ لینا اتنا آسان نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ناول کی تصنیف میں کام آنے والی فنی تدابیر میں تکنیک کا مسئلہ بہت پیچیدہ اور پریشان کن ہے۔

تکنیک پر گفتگو کرتے وقت سب سے پہلے ہمیں یہ سوال پریشان کرتا ہے کہ ناول کے ڈھانچے میں کس چیز کو تکنیک میں شمار کیا جائے اور کسے تکنیک سے باہر سمجھا جائے۔عام طور پر ہم بیانیہ کے سارے وسیلوں کو تکنیک ہی میں شمار کرتے ہیں،لیکن سوال یہ ہے کہ ناول میں بیانیہ کے ممکنہ وسیلے کیا ہیں یا کیا ہو سکتے ہیں۔ناول سے قطع نظر اگر ہم اپنی داستانوں پر نگاہ ڈالیں تو وہاں کوئی شعوری تکنیک نظر نہیں آئے گی یعنی وہاں کسی افسانوی حرفت کا مظاہرہ نہیں ملے گا۔زیادہ سے زیادہ آپ ان داستانوں میں راویوں اور صیغوں کی غیر شعوری تبدیلی ہی کو تکنیک میں شمار کر سکتے ہیں،لیکن راویوں اور صیغوں کا بدلا جانا داستان کا بنیادی تقاضا ہے۔کیونکہ راویوں اور صیغوں کو بدلے بغیر کہانی کو آگے نہیں بڑھایا جاسکتا۔تو کیا داستان کے اس بنیادی تقاضے کو واقعی تکنیک سمجھ لیا جائے۔اگر ہم داستانی اسلوب کے اس تقاضے کو تکنیک سمجھنے پر مجبور ہیں تو ہمیں کہنا پڑے گا کہ یہ اس زبان کا کرشمہ ہے جسے ہم داستانی زبان کہتے ہیں اور اسی زبان سے کسی کہانی میں کہانی پن کی صفت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اسے واقعی تکنیک اس لیے نہیں تسلیم کیا جاسکتا کہ داستانوں میں راویوں اور صیغوں کے بدلنے میں مشاق ناول نگاروں کی سی ہنر مندی نظر نہین آتی۔یعنی وہاں غائب راوی کی زبانی بیان کی جانے والی باتیں اکثر حاضر روای کی زبانی بیان کی جاتی ہیں۔گویا ہمارا داستان لکھنے والا صورت واقعہ کے اعتبار سے حاضر راوی اور غائب راوی کا فرق نہیں سمجھتا تھا۔پھر یہ کہ ہماری داستانیں تکنیکوں سے نہیں اسالیب سے معروف ہیں یعنی ہم ''باغ و بہار اور ''نوطرز مرصع'' میں اسالیب کے تعلق سے فرق کرتے ہیں،تکنیک کے حوالے سے نہیں۔گویا داستان کی شناخت اس کے اسلوب

سے ہوتی ہے، تکنیک سے نہیں۔

جب ہم آزادی کے بعد کے افسانوی ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایک اور مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اس افسانوی ادب کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں بیانیے کی واپسی کے نام پر داستان میں استعمال کی جانے والی زبان کو تکنیک کے طور پر استعمال کیا گیا یعنی بیانیے کی بازیافت کے عمل میں داستانی اسلوب نے تکنیک کی شکل اختیار کر لی۔ اسلوب اور تکنیک کی اس پیچیدگی کے ساتھ تیسرا مسئلہ موضوع کا ہے کہ موضوع کس شے کا مرہونِ منت ہے؟ تکنیک کا یا اسلوب کا یا دونوں کا؟ اگر موضوع دونوں ہی پر مبنی ہے تو ہمیں تکنیک اور اسلوب کو ایک ماننا پڑے گا، لیکن کیا تکنیک اور اسلوب ایک ہو سکتے ہیں؟ اگر ہاں تو کس طرح؟ کیا "فسانۂ عجائب"، "باغ و بہار" اور "فسانۂ آزاد" میں کسی تکنیک کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، اگر ہاں تو کیا یہ تکنیک اسلوب میں پیوست ہے یا اس کی علاحدہ کوئی حیثیت ہے؟

فرض کیجئے کہ "فسانۂ آزاد" کے بے ترتیب وقوعوں کے اندرونی معنوی ربط کو تکنیک سمجھ لیا جائے تو کیا ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ سرشار نے یہ طریقہ جان بوجھ کر اختیار کیا تھا یا وقوعوں کی بالربط بے ترتیبی ان کی پاشاں نگاری کا نتیجہ ہے۔ یا دوسری مثالیں "یولیسس" کی لیجئے جو مسلمہ طور پر شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا ہوا بتایا جاتا ہے، لیکن جوائس نے جب اپنا دوسرا ناول "The Portrait of the artist as a young man" لکھا تو اس کے ابتدائی حصے "یولیسس" والی شعور کی رو کی تکنیک کے انداز میں لکھے یعنی جوائس نے شعور کی روَ کی جو تکنیک "یولیسس" میں استعمال کی وہی تکنیک اس کی دوسری تصنیف میں "یولیسس" نژاد اسلوب بن گئی۔ گویا جوائس کے بعد اس تکنیک کو اگر ہم جوائس ہی کے انداز میں کہیں اور موجود پائیں گے تو اسے "یولیسس" کے انداز یا اسلوب سے تعبیر کریں گے۔ یہاں ہم یہ واضح کر دیں کہ "یولیس" میں شعور کی رو کی تکنیک کو برتنے کے لیے جوائس نے سب سے زیادہ محنت زبان پر کی۔ اکثر اس نے "یولیسس" کی عبارتوں کو کئی کئی بار لکھا اور اسے اپنے آپ سے مخصوص کرنے کے لیے اس نے اسلوب پر سب سے زیادہ توجہ دی اور اسی اسلوب کی بنا پر شعور کی رو کی تکنیک اس کے یہاں سب سے الگ اور منفرد نظر آنے لگی۔

اچھا اب سوال کیجئے کہ "یولسیس" کا موضوع کیا ہے؟ جدید زندگی کا ذالیما جو مصنف نے اپنے تجربوں کی روشنی میں بیان کیا ہے، لیکن ان تجربوں کو بیان کرنے کا وسیلہ کیا ہے؟ وہ تکنیک جسے ہم شعور کی رو کہتے ہیں۔ یعنی جوائس نے ان تجربوں کو جو اس کے ناول کا اصل موضوع ہیں، بیان

کرنے کے لیے شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم "یولیسس" کو دوسرے ناولوں کے مقابلے میں زیادہ سیری کے احساس کے ساتھ اس لیے پڑھتے ہیں کہ اس کے مصنف نے موضوع کی تکنیک اور اس کی جانچ پڑتال کا ایسا طریقہ اختیار کیا ہے جس کی وجہ سے وہ ایک واحد تصنیف کے اندر ہمارے زیادہ سے زیادہ تجربوں کو بہترین ربط کے ساتھ سمودینے میں کامیاب ہوا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ کافکا کی تحریر پڑھ کر ہمیں دنیا بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے، لیکن دستہ ئف سکی کو پڑھ کر دنیا کے بجائے ہم خود کو بدلا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان دو بڑے مصنفوں کی تحریروں کو پڑھ کر دو مختلف قسم کے تاثرات کیوں قائم ہوتے ہیں۔ جواب یہی دیا جاسکتا ہے کہ ان کی مختلف دنیاؤں کے پیچھے ان کے مختلف اسالیب کارفرما ہیں۔ یعنی کافکائی اسلوب کے ذریعے ہم دستہ ئف سکی کے موضوع کو نہیں سمجھ سکتے۔ اور دستہ ئف سکی کے اسلوب کے ذریعے ہمیں کافکائی دنیا کا عرفان نہیں ہوسکتا۔ کافکا جس رمزیہ نظام کے ذریعے ایک مربوط دنیا کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے وہ کافکائی اسلوب ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ یعنی کافکائی انسان کو ہم کسی اور اسلوب کے ذریعے بہتر طور پر نہیں سمجھ سکتے تو نتیجہ یہی نکلا کہ کافکائی موضوع کے لیے کافکائی اسلوب ہی مخصوص ہے۔ واضح رہے کہ کافکا نے تکنیک کے نام پر تجربے نہیں کیے اس نے تو ایک واضح اور روشن پیرایے کے ذریعے سب کچھ بیان کردیا ہے جسے جزئیات کے انتخاب نے زیادہ پرقوت اور پراثر بنادیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اپنی تحریروں میں کافکا کے افسانوی رویے کو تکنیک سے تعبیر کیا جائے گا یا اسلوب سے؟ غور کیجیے تو جوائس اور کافکا کے یہاں اسلوب اور تکنیک کی ایک دوسرے سے مختلف منطق نظر آئے گی۔ یعنی جوائس کے یہاں تکنیک کی شکل اختیار کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور موضوع دونوں کے یہاں ان دونوں کی آمیزش سے پیدا ہوتا ہے۔

ابھی کچھ دیر قبل ہم نے کہا تھا کہ داستان میں جو زبان اسلوب سے تعبیر کی جاتی تھی وہی زبان نئے افسانوی ادب میں تکنیک سے تعبیر کی جانے لگی۔ مثلاً انتظار حسین کی تحریریں۔ انتظار حسین نے ماضی بعید کے اسلوب کو تکنیک کے طور پر اختیار کیا، لیکن اسی تکنیک کو آگے چل کر انتظار حسین کا اسلوب کہا جانے لگا اور جب بعد کے افسانہ نگاروں نے انتظار حسین کے یہاں تکنیک کے طور پر برتے جانے والے اس اسلوب کی نقل کی تو اسے تکنیک کے بجائے اسلوب ہی کا نام دیا گیا۔ یہاں بھی ہم نے دیکھا کہ روایتی اسلوب کو بالارادہ تکنیک کے طور پر برتا گیا اور برتنے والے نے جوائس کی طرح اسے اس فنکاری سے برتا کہ تکنیک معدوم ہو کر لکھنے والے کے اسلوب میں ضم ہوگئی اور

اب تکنیک کے بجائے صرف اسلوب باقی رہ گیا۔ یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ انتظار حسین کو ماضی بعید کی تکنیک کی ضرورت کیوں پڑی۔ کیا انہیں بھی جوائس، کافکا یا دستہ ئف سکی کی طرح یہ تقاضائے تکنیک ایک خاص طرح کے اسلوب کی ضرورت تھی؟ جواب اثبات میں دیا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین یہ اسلوب اختیار نہ کرتے تو نا سٹلجیائی کیفیتیں اور ان کے عہد کے انسانی زوال کی معنویتیں اس طرح نمایاں نہ ہوتیں۔ یہاں بالآخر ہمیں پھر اسی نتیجے پر پہنچنا پڑتا ہے کہ اسلوب ہی موضوع ہے۔

اسی طرح آزادی کے بعد کے اہم ترین ناول ''آگ کا دریا'' کے موضوعات کو لیجئے: وجودیت، معدومیت، نئی حسیت، کھوئے ہوؤں کی جستجو، انسانی صورتحال کی بنتی بگڑتی صورتوں کی ازلی اور ابدی جستجو۔ مان لیجئے کہ ''آگ کا دریا'' میں یہ سارے موضوعات موجود ہیں۔ لیکن یہ موضوعات پیدا کس طرح ہوئے ہیں؟ ہندوستان کی تین ہزار سالہ تاریخ کو محیط اس ناول کے موضوع کو گرفت میں لانے کے لیے قرۃ العین حیدر نے زمانی تقسیم کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ انہوں نے مختلف زمانوں کے مختلف وقوعوں کے درمیان ایک تاریخی تسلسل قائم کر کے ہر زمانے کے لحاظ سے عصری معنویتوں کو ظاہر کیا ہے۔ لیکن کیا یہ معنویتیں فقط تکنیک کی مرہونِ منت ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ تکنیک نے تو اس ناول میں اس زمانی فاصلے کو عبور کیا ہے جسے ناول نے چھ سو سے زائد صفحات میں طے کیا ہے اور جس کے ذریعے ایک ہی نام کے کرداروں نے بار بار نمودار ہو کر مختلف حالتوں میں اپنے آپ کو مختلف شکلوں میں نمایاں کیا ہے۔ لیکن جن المیوں سے ان کے کرداروں کا سابقہ ہے ان کی تکینی اسلوب ہی کے ذریعے نمایاں ہوتی ہے۔ اس کے لیے اس ناول کی دو عبارتیں ملاحظہ کیجئے۔ ایک صفحہ ۱۴ کی ابتدائی عبارت ہے اور دوسری صفحہ ۶۴۳ کی آخری عبارت۔

(۱)

اس نے چاروں اور دیکھا اور سوائے اپنے اسے کوئی نظر نہ آیا۔ اس نے کہا یہ میں ہوں۔ چنانچہ وہ خود کو ''میں'' سمجھنے لگا۔ اسے ڈر لگتا تھا چونکہ وہ تنہا تھا اس لیے جو اکیلا ہوتا ہے اسے ڈر لگتا ہے۔ پھر اس نے سوچا میرے سوا کوئی موجود نہیں تو پھر مجھے کاہے کا ڈر ہے لہٰذا اس نے خوفزدہ ہونا چھوڑ دیا مگر اسے مسرت حاصل نہ تھی۔

(۲)

چٹانیں، اولانش، گلیشیر، آندھیاں، طوفان، جھکڑ۔ ان سب میں سے گزرتا، سرکی لہروں پر بہتا وہ گوری شنکر کی اونچی چوٹی پر چڑھ کر بادلوں میں چھپ گیا۔ چوٹی پر وہ دوزانو بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور خلا ہے۔ اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے دنیا کا ازلی اور ابدی

انسان۔"

ان دو مختلف عبارتوں میں مختلف زمانوں کے مختلف کرداروں کی لایعنی زندگی اور ذہنی تنہائی تک رسائی حاصل کرنے کا ذریعہ ناول کی تکنیک ہے۔ لیکن ان کرداروں کے ذہنی کرب کو سمجھنے کے لیے ہم اسی اسلوب کے محتاج ہیں جس میں یہ عبارتیں لکھی گئی ہیں۔

"آگ کا دریا" کے اسلوب، موضوع اور تکنیک کی ان دن وضاحتوں کے باوجود کچھ سوال اب بھی پریشان کرسکتے ہیں؟ کیا مصنفہ کے ذہن میں خلق ہونے والا موضوع زمانی تقسیم کی اسی طولانی تکنیک کا متقاضی تھا اور کیا اس تکنیک کے ذریعے اسی نوع کا اسلوب ممکن تھا۔ یعنی کیا "یولیسس" کی طرح "آگ کا دریا" میں بھی تکنیک ہی نے اسلوب کا تعین کیا ہے۔ ان سوالوں کے جواب کے لیے ایک بار پھر "آگ کا دریا" کے موضوع پر غور کیجئے۔ بدلی ہوئی حالتوں میں ہر عہد کے مسائل کی بنیادی نوعیت ایک سی ہوتی ہے یا زمانے بدل جانے کے باوجود دنیا کے ازلی اور ابدی انسان کے مسائل میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ اس موضوع کو پیش کرنے کے لیے ناول کو مختلف زمانوں میں پھیلانا ضروری تھا اور اس کے لیے زمانی تقسیم کی تکنیک کا اختیار کرنا ضروری تھا۔ لیکن یہ تکنیک اس اسلوب کے بغیر کارگر نہیں ہو سکتی تھی جو ناول کے موضوعات و مسائل کی عکاسی کے لیے موزوں معلوم ہوتا ہے۔

لیکن یہ بات ابھی پوری طرح صاف نہیں ہوئی۔ اس محل پر پھر ایک سوال ہمارے سامنے آن کھڑا ہوتا ہے۔ "آگ کا دریا" کے بہت بعد جب سلیم شہزاد نے "دشتِ آدم" لکھا تو اس کی شان نزول بتاتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ "ایک ہی کردار کی قلبِ ماہیت کے بعد ایک ہی فرد کو وجود میں لاکر یہ کہنا مقصود ہے کہ فرد ہر عہد میں کچھ بنیادی مسائل کا شکار ہوتا ہے۔ گو وقت کی گزران کے ساتھ ان مسائل کی ظاہری شکلیں اور نوعیتیں بدلتی رہتی ہیں۔ سلیم شہزاد نے بھی بساط بھر قرۃ العین کے موضوع کا احاطہ کرنا چاہا ہے اور کم و بیش تکنیک بھی زمانی تقسیم کی استعمال کی ہے دل چسپ بات یہ ہے کہ "آگ کا دریا" میں ایک ہی طرح کے کرداروں کے بار بار نمودار ہونے کی وجہ سے اس ناول کا موضوع آواگون سمجھ لیا گیا، لیکن قرۃ العین حیدر نے ناول میں برتی ہوئی زمانی تقسیم کی تکنیک سے فطری طور پر منسوب ہو جانے والے اس موضوع کا انکار کیا اور سلیم شہزاد نے بھی اپنے ناول میں ایک ہی کردار کے بار بار نمودار ہونے یعنی تناسخ کو موضوع نہیں فنی تکنیک ہی کہا ہے۔ یعنی دونوں نے تکنیک اور موضوع کو ایک سمجھ لیے جانے کا انکار کیا ہے۔

لیکن پھر وہی سوال اٹھتا ہے کہ کیا تکنیک اور موضوع ایک نہیں ہو سکتے؟ اس سوال سے قطع نظر

ان دو مختلف ناولوں پر بہ اعتبار بحث ہم جو گفتگو کر رہے ہیں اس سے ایک اور اہم سوال پیدا ہو رہا ہے۔ کیا بظاہر ایک سے موضوع کے لیے ایک ہی تکنیک کو برت کر دو مختلف ناول نگار ایک ہی طرح کا اسلوب بھی پیدا کر سکتے ہیں؟ ان دو ناولوں کی روشنی میں اس کا جواب ہمیں نفی میں ملتا ہے۔ سلیم شہزاد نے اپنے ناول میں تکنیک کو اسلوب سے الگ رکھا ہے، یعنی ان کے یہاں اسلوب تکنیک کا زائدہ نہیں ہے، لیکن قرۃ العین حیدر کے یہاں اسلوب ان کی تکنیک ہی کا جز ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ سلیم شہزاد زمانی تقسیم یا ایک ہی نوع کے کرداروں کے بار بار نمودار ہونے کو فنی تکنیک سے تعبیر کر رہے ہیں جب کہ یہ صنعتی تکنیک ہے جو عام طور پر ناول کے اسلوب کا جز نہیں بن پاتی، لیکن قرۃ العین کے یہاں پورا ناول ایک فنی تکنیک کے ماتحت لکھا گیا ہے جس میں زمانی تقسیم کی صنعتی تکنیک بھی شامل ہے اور قرۃ العین کی فنی تکنیک اس صنعتی تکنیک پر پوری طرح حاوی ہے اسی لیے یہ ان کی فنی تکنیک کا جز بن گئی ہے اور اسی لیے اسلوب بھی اس کا جز بن گیا ہے یعنی اگر ہم یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ اصل اور حقیقی تکنیک فنی تکنیک ہی ہے جو ظاہر ہے کہ صنعتی تکنیک سے الگ ہے اور یہی فنی تکنیک پورے ناول کی صورت گری کرتی ہے اور اس صورت گری میں ناول کے تمام اجزا شامل ہوتے ہیں۔ اس نکتے کو اور زیادہ واضح کرنے کے لیے ہم یہاں وودرنگ ہائٹس کی مثال پیش کریں گے۔ ایمیلی برانٹے نے ایک واقعے کو افسانوی شکل دیتے وقت اسے ایک طویل زمانی وقفے میں پھیلا کر اس میں تین نسلوں کو سمیٹا اور ان تین نسلوں کو کہانی بیان کرنے کے لیے بوڑھی ملازمہ کو راوی بنایا۔ یہ ناول کی صنعتی تکنیک ہے جسے آپ Mechnical Device بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مصنفہ کو اپنے اقدار کی پوشیدہ کائنات سے قاری کو متعارف کرانے کے لیے اس فنی تکنیک کی ضرورت تھی جو کہانی میں مختلف پیچ پیدا کر کے اسے آگے بڑھاتی ہے اور ہیتھ کلف اور کیتھی کے سرد، ملال انگیز اور انتقام کوش رویوں کو ظاہر کرتی ہے۔ ایسی تکنیک ناول کے تمام اجزاء کو اپنے دائرے میں لے آتی ہے۔

ناول سے مختلف زیر بحث نکات کے ضمن میں ایک اور ناول "نمرتا" کا ذکر بھی ضروری ہے جسے اپنے لسانی ڈھانچے اور اسلوب و آہنگ میں اس عہد کی تخلیقات اور تخلیقی رویوں سے منفرد بتایا گیا ہے اور اس ناول میں بھی انہیں وجودی موضوعات کی جستجو کی گئی ہے جو "آگ کا دریا" میں موجود بتائے گئے ہیں۔ اس ناول کے موضوعات کی نشاندہی کے باوجود اس کی ہیئت کا تعین نہیں جا سکا ہے لیکن چونکہ یہ شاعرانہ موزونیت سے آزاد نثر میں لکھا گیا ہے اس لیے ہم اسے ناول ماننے پر مجبور ہیں۔ اس ناول کے بارے میں اگر ہم یہ سوال کریں کہ اس کی تکنیک کیا ہے تو جواب ملے گا

کہ شعری زبان بالخصوص ہندی آمیز شعری زبان پر مشتمل بیانیہ۔ اب سوال کیجئے کہ یہ "بیانیہ" تکنیک ہے یا اسلوب؟ شروع سے آخر تک ناول کو پڑھنے کے بعد بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ نمرتا اصلاً اسلوب کا تجربہ ہے اور موضوع اس میں ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے اس ناول کے واحد معتبر محمود ہاشمی نے اسے تخلیقی اسلوب کی علامت قرار دیا ہے۔ اس ناول میں غیر موزوں شعری نثر کے بیچ بیچ موزوں شاعرانہ ٹکڑوں کا بھی استعمال کیا گیا ہے یعنی اس ناول میں شاعرانہ نثر کے ساتھ ساتھ باضابطہ شاعری بھی چل رہی ہے۔ نثر کو نظم سے مزین کرتے ہوئے چلنا ہماری داستانوں اور دوسرے کلاسیکی شہ پاروں فسانہ عجائب وغیرہ کی عام روایت رہی ہے۔ اب اگر آپ اس نوع کی داستانوں میں اس قسم کے تجربوں کو تکنیک سے تعبیر کرتے ہیں اور یہ بھی فرض کر لیتے ہیں کہ صلاح الدین پرویز نے اس Device کو داستانوں سے مستعار لیا ہے تو ہمیں انتظار حسین کے اسلوب کے ضمن میں کہی گئی بات کو پھر دہرانا پڑے گا۔ یعنی صلاح الدین نے نظم کے ذریعے نثر کی تزئین کاری والی Device کو تکنیک کے طور پر مستعار لیا اور اس تکنیک کے پردے میں اسلوب کا تجربہ کیا اور "نمرتا" کے ایک ہی بار کے مطالعے میں یہ تاثر قوی ہونے لگتا ہے کہ یہ ناول فکشن کو موسیقی بنا دینے (Musicalisation of fiction) کا تجربہ ہے اور اس تجربے کو عملی شکل دینے کے لیے سر — رانہ اسلوب اور موزوں شاعرانہ ٹکڑوں سے کام لیا گیا ہے۔ لیکن ہمیں بعض تصنیفیں ایسی بھی ملیں گی جن میں شاعری کو نثر کی تزئین کاری کے لیے نہیں بلکہ تشریح موضوع کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ ایسی تصنیفوں میں اس نوع کی Device نے خالص تکنیک کی صورت اختیار کر لی ہے۔

آخر میں ہم تین نئے ناول نگاروں کی چار تصنیفوں کے تعلق سے ایک اور سوال اٹھانا چاہتے ہیں۔ ان میں سے ایک ناول نگار غضنفر کی دو ناولوں "پانی" اور "کہانی انکل" میں خالص تکنیک کے تجربے کئے گئے ہیں۔ پانی میں غضنفر نے مثنوی سحر البیان کی طرز پر ابواب کی تقسیم کی ہے اور کردار بھی اسی مثنوی سے مستعار لئے ہیں اور کسی حد تک داستانی اسلوب کو بھی برتنا چاہا ہے۔ "کہانی انکل" میں ہمارے معاشرے کی مختلف حالتوں کو ایک قصہ گو کی زبانی مختلف وقوعوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ان دونوں تصنیفوں میں بیان کئے ہوئے موضوعات کے لیے ان تکنیکوں کا استعمال ضروری تھا۔ کیا ہمارے بڑے ناولوں "آگ کا دریا" وغیرہ کی طرح غضنفر کے یہ ناول اپنے موضوع کے لیے ان تکنیکوں کو جواز پیدا کر لیتے ہیں۔ دوسری طرف "مکان" اور "دو گز زمین" ایسے ناول ہیں جو راست بیانیے میں لکھے گئے ہیں اور ان میں راویوں اور صیغوں کو بدلنے

کے علاوہ کوئی صنعتی تکنیک استعمال نہیں کی گئی ہے۔ ''دو گز زمین'' کے آخر میں دو طویل خط ضرور موجود ہیں جو ناول کے موضوع کے مجموعی تاثر کو اور قوی بنا دیتے ہیں۔ لیکن ''مکان'' تو اس برائے نام تکنیک سے بھی محروم ہے مگر موضوع کی ندرت اور قوت اس میں پوری طرح موجود ہے مجھے کہنا صرف یہ ہے کہ ناول میں جو کام راست بیانیے کے ذریعے لیا جا سکتا ہے اسے ہم صنعتی تکنیکوں کا محتاج کیوں بننے دیں۔

اسلوب، موضوع اور تکنیک کے تعلق سے آپ نے ان مباحث میں ایک طرح کا خلط مبحث، ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی منطق اور تضاد و تردید کو بلا شبہ محسوس کیا ہوگا، لیکن اسے کیا کیا جائے کہ جو موضوع میں نے منتخب کیا ہے اس پر گفتگو کے نتیجے میں انہیں مسائل سے دو چار ہونا پڑتا ہے اسی لیے عاجزی کے طور پر میں نے ایک قاری کی حیثیت سے یہ مسائل آپ کے سامنے رکھ دیئے ہیں تاکہ میری طرح آپ بھی ان پر غور کریں اور ایسے تشفی بخش جوابات تلاش کر سکیں جنھیں سن کر میں ان سوالوں کی اذیت سے آزاد ہو سکوں جو مجھے فکشن کے مطالعے کے وقت بار بار پریشان کرتے ہیں۔

**

Add.: Department of Urdu
Lucknow Universty
Lucknow (U.P)India